Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

декабрь 28 пятница 1934 г.

Цена 20 коп. 60 (652)

Выходит раз в шесть дней

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦК КИНО-ФОТОРАБОТНИКОВ

СОЮЗКИНОХРОНИКА БОЕВОЙ ОТРЯД СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Со всех концов нашей великой страны телеграф приносит приветствия Всесоюзному совещанию работников кинохроники. Кинохроникеров приветствуют ЦК комсомола Узбекистана, треугольник Уралмаша, собрание писателей и журналистов Башкирии, колхозы Татарии, краеведы, писатели, художники, знатные люди Иркутска, красноармейцы, политработники и командиры N-ского полка связи УВО, великий ученый Мичурин и лучший ударник социалистического Донбасса Никита Изотов...

О чем свидетельствуют эти приветствия? Прежде всего о том, что хроника, как и вся советская кинематография, неразрывно связана со своей страной, с лучшими людьми страны, в дом которых «кинохроникер вхож, как в родную семью» (из приветствия Н. Изотова). Именно это является одним из значительнейших факторов, обеспечивших успехи, с которыми приходит кинохроника к 15-летнему юбилею советской кинематографии. Органическая связь работников кинохроники с жизнью и стройкой Советского союза, творческое участие с киноаппаратом в руках в этой жизни и стройке, крепкая дружба отдельных режиссеров и операторов хроники с знатными людьми нашей страны — передовыми бойцами за дело побеждающего социализма позволяют кинохронике правдиво и убедительно запечатлевать радостные и победные дни социалистического строительства. Из ежедневно осуществляемых кинохроникерами в разных частях Союза с'емок слагается прекрасный образ нашей славной родины, который сохранит кинопленка на радость грядущих поколений. Во весь рост встает образ нашей родины в таком замечательном фильме Союзкинохроники, как «Челюскин». Этот фильм так же, как и целый ряд других картин и киножурналов, свидетельствует об огромном творческом росте советской хроники, о мастерстве ее творческих работников, и в первую очередь ее операторов, занимающих центральное место в творческом процессе хроники. Работа оператора-хроникера, документирующих на пленке подлинную жизнь, поднята в ряде фильмов и журналов на уровень настоящего искусства. Художественная ценность создаваемых хроникой произведений неотрывна от высокой идейно-политической направленности и все возрастающей оперативности хроники. Ярким примером может служить последняя работа Союзкинохроники — уже законченный и в ближайшие дни выпускаемый на экраны полнометражный звуковой фильм «Киров». Это — потрясающий по впечатляющей силе документ о пламенном трибуне революции, о великой скорби и гневе, о беспредельной преданности трудящихся своей партии и любимому Сталину. Созданная в короткий срок картина — крупнейшая победа советской кинохроники.

Богата, радостна и многообразна жизнь нашей страны. Новые широкие творческие горизонты открываются перед кинохроникой. На еще более высокий качественный уровень должно быть поднято мастерство кинохроникеров в наступающем 1935 г. Оригинальная, свежая композиция кадра, блестящая, технически совершенная фотография должны характеризовать каждую без исключения с'емку. Необходимо повысить культуру монтажа в хронике, качество музыки и дикторского сопровождения в звуковых фильмах и журналах, текста надписей в немых изданиях, качество графического оформления фильмов и периодики. Особое внимание следует обратить на четкость сюжетного построения и лаконичность языка. Каждый кинохроникер должен воспитывать в себе умение в окружающих его многочисленных фактах и явлениях нашей действительности находить все наиболее яркое, характерное, интересное. Это требует быстрой ориентировки, глубокого знания задач, стоящих перед страной, богатства выдумки. Нужна углубленная учеба у большевистской печати и имеющих огромный опыт наших лучших журналистов, у мастеров советского литературного очерка. Каждый кинохроникер, вооружившись славными традициями большевистской печати, должен стремиться вырасти в боевого киножурналиста. Именно так должен итти дальнейший творческий рост работников кинохроники — творцов и организаторов, а не фотографов новой жизни.

Необходимо технически еще больше вооружить Союзкинохронику, шире развернуть капитальное строительство на базах и фабриках и умножить уже достигнутые больших размеров сеть Союзкинохроники. Не должно быть ни одного места в Союзе, куда не проник бы кинохроникер!

Товарищеский привет боевому отряду советской кинематографии, под руководством партии достигшему больших, по-настоящему радующих побед.

РАБОТАТЬ, как Киров

В своих выступлениях тов. Киров неоднократно учил нас большевистской напористости при выполнении порученного дела.

Нам, работникам ленинградской кинохроники, неоднократно приходилось отчитываться перед Миронычем за наш участок — кинохронику. Сергей Миронович находил время, чтобы выслушать нас, просмотреть наши работы. Для сравнения он всегда требовал показа работы других фабрик хроники.

Вскоре после первомайского праздника прошлого года нас вызвали к Сергею Мироновичу.

С радостным волнением мы следили, как Сергей Миронович у себя в кабинете внимательно просматривал работу наших и московских кинохроникеров. Первый вопрос, который он нам задал, относился к качеству работы:

— Почему ленинградская хроника хуже московской? Почему технически наша, ленинградская, плоха?..

Мы об'яснили Сергею Мироновичу, что это экстренный выпуск, выпущенный в день с'емки, и обещали улучшить его. Плохое качество техники мы об'яснили срочностью лабораторной обработки. На последнее Сергей Миронович сурово и кратко ответил:

— Не понимаю я этого.

И в этом чувствовалось его порицание за нашу небрежность.

В краткой беседе Сергей Миронович указал на необходимость ряда дополнений в этом выпуске.

Тов. Киров всегда интересовался людьми, которые делают кинохронику, и неоднократно делал указания о помощи работе хроники.

— Нужно проверять, как расходуется дефицитная пленка, говорил он. И тут же указал нам на то, что «зачастую пленка расходуется на ненужные с'емки», конкретно называя какие.

Вот почему наши кинохроникеры с утра 2 декабря были одними из первых у гроба пламенного трибуна, запечатлевая на пленке скорбное и трогательное прощание трудящихся города Ленина со своим вождем.

Вот почему все работники кинохроники считали для себя первоочередной задачей создать фильм о незабываемом Сергее Мироновиче.

Этот фильм создан. Создан при активном участии всех работников ленинградской кинохроники.

Кировскую пламенную большевистскую страстность и настойчивость в работе должны взять за образец работники кинохроники, пронизав этим качеством всю работу советской кинохроники, о которой по-большевистски заботился Сергей Миронович Киров.

Руководитель Ленинградской ф-ки Союзкинохроники **ХМЕЛЬНИЦКИЙ**

Сердечный привет

Прошу Всесоюзное совещание работников кинохроники принять мой сердечный привет и поздравление с достигнутыми успехами.

Мы, работники Арктики, особенно ярко убеждаемся во время каждой экспедиции в огромном значении кинохроники как самого быстрого и самого действенного средства для доклада нашей родине о проделанной нами работе.

Полярные киноработники тт. **Новицкий, Кармазинский, Шафран, Трояновский** и другие показали вместе с этим, что кинохроника может быть поднята на большую художественную высоту.

Всей душой желаю вам дальнейших, еще более крупных успехов в этом направлении.

О. ШМИДТ.

ПРИВЕТСТВУЕТ ВЕЛИКИЙ САДОВОД

МОСКВА, СОЮЗКИНОХРОНИКА

Горячо приветствую юбилейное совещание работников советской кинохроники. От души желаю создания нового фильма, отражающего борьбу трудящихся и ученых за великое дело обновления земли.

МИЧУРИН.

Мичуринск, 27 декабря 1934 г.

первое всесоюзное совещание работников учебного и научного фильма

ПЕРЕД СМОТРОМ

Рождение и развитие советской учебной и научной кинематографии неразрывно связано с реконструктивным периодом нашей страны. Индустриализация страны, необходимость подготовить миллионные кадры, необычайное развитие в СССР науки и техники, огромная тяга широких масс трудящихся к знаниям; исключительное внимание, уделяемое ЦК нашей партии начальной и средней школе; подхваченный и реализуемый всей страной гениальный лозунг вождя мирового пролетариата тов. Сталина — «Техника в период реконструкции решает все», — вот условия, обеспечившие быстрое развитие учебной и научной кинематографии.

Быстро растущая советская кинематография создала самостоятельную отрасль кинопромышленности — производство учебных фильмов.

В период 1929—1932 гг. учебные фильмы производились на фабриках художественных фильмов, в цехах, не имевших необходимого технического оснащения не обеспеченных специальными кадрами творческих работников. Производство не было связано с представителями педагогической и научной общественности.

Но уже в 1933 г. советская учебная кинематография выросла в самостоятельную систему специализированных кинофабрик, увеличивающих свою производительность из года в год. Созданы три крупных фабрики — Ленинградская, Московская, Новосибирская.

Растут капиталовложения на оборудование и на капитальное строительство. Созданы и воспитаны кадры творческих работников, закрепивших себя на производстве учебных и научных фильмов. Вырастают крупные мастера советской учебной кинематографии.

Все шире и многообразнее становится охват учебной кинематографией отраслей народного хозяйства и культурного строительства.

Советская кинематография в основном овладела производством учебных фильмов. Их содержание соответствует учебным программам и идейно-педагогическим установкам, находится на достаточно высоком научном уровне.

Фильм неуклонно внедряется в учебный процесс, становится органической, составной частью урока. Во многих случаях кинофильм является таким средством наглядного обучения, которое меняет структуру урока. Достаточно указать на то обстоятельство, что выход «Кинокурса Автодора» коренным образом меняет систему и характер обучения, принятые на курсах шоферов.

Учебная кинематография становится важнейшим фактором учебы, технической пропаганды, культурного строительства. Об этом говорят многочисленные отзывы ударников, поступающие со всех концов Советского союза. Об этом говорят школьники, доярки, железнодорожники, педагоги, инженеры, научные деятели.

Успехи советской учебной кинематографии в значительной степени обусловлен приходом в учебное кино крупнейших специалистов различных отраслей науки и техники.

Учебная кинематография должна двигаться вперед, углублять свои достижения.

Перед нами стоит еще ряд задач, разрешение которых должно привести нас к высококачественной продукции.

Достигнув соответствия наших фильмов учебным программам и научности содержания наших кинопособий, мы все же должны признать, что качество нашей продукции не вполне еще удовлетворяет пред'являемым к ней требованиям. Основная причина — слабая кинематографичность нашей продукции.

Мы еще не используем всей суммы кинематографических средств и приемов, всех богатых возможностей кино. Вот почему фильмы наши еще недостаточно эффективны, подчас скучны и неинтересны.

Борясь против излишней развлекательности в учебном кино, мы все же за такую занимательность, которая направлена на усиление педагогического воздействия учебного фильма.

Мы все время дрались за учебную кинематографию, за фильм, рассчитанный на определенную аудиторию, на определенную программу, на конкретный киноурок.

В настоящее время, укрепившись на путях учебного фильма и считая учебное кинопособие основным видом нашей продукции, мы должны выйти и на широкий экран.

Мы должны ставить фильмы для повышения общей культуры и знаний трудящихся.

Мы не можем дальше оставаться равнодушными к широкой тяге трудящихся к знанию. Мы должны выпускать фильмы научно-популярные, общеобразовательные, киножурнал «Наука и техника», трехминутки, высококачественные короткометражные технические картины. Эти фильмы должны быть использованы, как приложение к общей программе кинотеатров, что даст возможность выполнить ленинскую пропорцию.

Сейчас, когда мы накопили уже большой фонд фильмов и копий к ним, надо решительно взяться за дело продвижения. Существующая система продвижения учебных фильмов неудовлетворительна. Значительная часть картин лежит без употребления. В большинстве случаев учебные фильмы используются методически нецелесообразно

Прокатные организации, совместно с трестом Союзтехфильм и наркоматами-заказчиками должны, наконец, обеспечить доведение фильма до зрителя.

К каждому кинопособию должна быть приложена соответствующая методическая разработка, инструктирующая педагогов в вопросах использования.

Успехи советской учебной кинематографии, достигнутые за относительно короткий свой период, рост наших творческих кадров, сотрудничество с крупнейшими специалистами и учеными, то внимание, которое оказывает кинематографии наша партия, — все это дает нам уверенность в том, что мы займем первое место в кинематографии всего мира.

В. СОКОЛ.

ЖДЕМ ДАЛЬНЕЙШИХ ПОБЕД

Привет работникам советской кинохроники, запечатлевающим в фильмах и киножурналах борьбу и победы нашей славной родины.

В далеком Чукотском море, в дни героической челюскинской эпопеи, первым, кого увидел пилот, снижаясь над лагерем Шмидта, был кинооператор. Он стоял у киноаппарата и снимал. И потом, на всем нашем пути к великой столице Москве, везде, на самых глухих станциях и полустанках мы неизменно встречали кинооператоров, создавших впоследствии замечательный памятник — незабываемый фильм «Челюскин».

Некоторые из нас также помнят боевую работу советских кинохроникеров в рядах ОКДВА, в период событий на КВЖД. В результате их работы была создана прекрасная картина «Особая Дальне-Восточная».

Неизгладимое впечатление оставляет хроника о погибшем от руки классового врага тов. Кирове. В ней как бы воплощен наш призыв — «оберегать жизнь вождей, как знамя на поле битвы». Она вызывает ненависть к врагу, призывает к борьбе с ним, к его уничтожению, мобилизует классовую бдительность.

Так же честно и преданно служите делу социалистической стройки, делу партии Ленина—Сталина и впредь.

Желаем дальнейших побед на фронте кинохроники.

Герои Советского союза:

А. ЛЯПИДЕВСКИЙ

М. ГРОМОВ

Н. Григор

В ДНИ БОЕВЫЕ

ВОСПОМИНАНИЯ КИНОХРОНИКЕРА

Отделение социальной хроники открылось при фото-кинокомитете Наркомпроса в первые же месяцы организации советской власти. И с первых же дней своего существования хроника включилась в самую гущу советской работы. Работы было много. Каждый день приносил и новости и неожиданности. Он создавал новые и новые темы для с'емок событий, представлявших громаднейший интерес для современников и ценнейший материал для истории.

Заботливость энергичного Г. М. Болтянского, в то время заведующего производственным отделом, были получены случайно обнаруженные в портовой Ленинградской таможне новые киносъемочные аппараты Патэ. Откуда-то (одному Б. М. Болтянскому ведомо) раздобыли пленку, и работа началась. Я был назначен заведующим хроникой. Мне пришлось одновременно вести и организационную и операторскую работу. Кроме меня работали еще 2—3 оператора. Первый журнал хроники был посвящен преимущественно «субботникам» и работе по воспитанию детей. Снимали в Детском селе в квартире Анатолия Васильевича Луначарского, нашего непосредственного руководителя, и в детских домах, тогда впервые организованных. После октябрьских дней кною была проведена впервые с'емка I с'езда комитетов деревенской бедноты. Под общежитие крестьянам-бедякам была отведена громадная Европейская гостиница, но приехавших делегатов было столько, что они с трудом разместились.

Работа с'езда происходила в только что приведенных в порядок после октябрьских боев залах б. Зимнего дворца. Открыты были комнаты Александра II, знаменитый георгиевский зал, тронный зал и др. Мне удалось запечатлеть на пленке необычайную серьезность и деловитость делегатов, многие из которых не только никогда близко ко дворцам не подходили, но и в большом-то городе были впервые. В три дня картина была готова, и т. Болтянский организовал просмотр хроники для членов правительства.

После просмотра фильма «I с'езд комитетов деревенской бедноты» Анатолий Васильевич Луначарский сказал: «Вот, что нужно показать за границей».

За подписью т. Луначарского я получил мандат, в котором указывалось на обязательность кинос'емки всех крупных событий тех дней. Мне представлено было право пользоваться экипажем б. царского конюшенного ведомства. С этого времени просмотры хроники производились очень часто, а для большего удобства в третьем этаже Смольного, там, где рабочая комната Ленина, нам были предоставлены комнаты для устройства просмотрового зала, небольшого ателье для кинос'емок и фотолаборатории.

★

1920 год. Наша с'емочная группа возвращалась из Баку, со с'езда народов Востока. У небольшой станции Наурской, Терской области, поезд наш неожиданно остановился. Путь преграждал нефтяной состав, разрушенный белогвардейской бандой за несколько часов до нашего прибытия.

Приступили к разгрузке пути. Расчистив путь, решили отодвинуться назад к более крупной станции, где есть водокачка. Однако двигались недолго: белогвардейцы разобрали ж. д. путь и позади. Мы оказались в мышеловке. Стало ясно, что нас задержали не случайно.

В нашем поезде ехали участники с'езда народов Востока — делегаты II конгресса Коминтерна. Их было больше 100 человек. В числе иностранных делегатов был автор известной книги «10 дней, которые потрясли мир», американец Джон Рид.

Нападение на поезд можно было ожидать ночью. Руководство обороной взял на себя т. Бела Кун. Телефонная связь тоже оказалась разрушенной, но ее все же удалось восстановить. Комендант поезда с администратором нашей с'емочной группы на случайно добытых конях пошли в разведку и в нескольких километрах от поезда были обстреляны. Я на крыше вагона организовал наблюдательный пункт и, конечно, тут же установил с'емочный аппарат.

Вечерело, и с'емку пришлось прекратить. Роздали винтовки и патроны. Я кроме винтовки получил маленький браунинг, впоследствии подаренный мне Бела Куном.

Оставаться в вагоне не рекомендовалось, все расположились на траве вдоль полотна. Недалеко от меня живо и весело говорил о чем-то по немецки т. Радек.

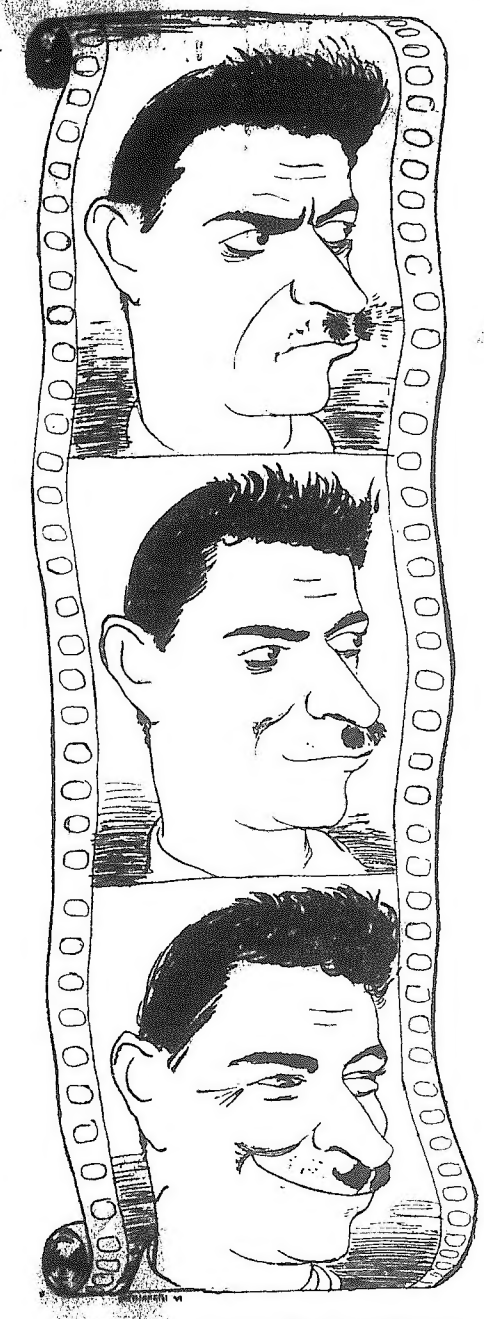
Вдруг кто-то обращает внимание на приближающееся по дороге облачко пыли. Нервы напрягаются. Нужно быть готовым ко всему. Пулемет повернули в сторону дороги. Администратор нашей бригады вызвался пойти навстречу, но его не пустили.

Через несколько минут прискакал верховой и сообщил, что к нам подходит в полном боевом вооружении красноармейская часть. Это была действительно радостная для всех весть. Красноармейцы подошли на тачанках и телегах, совершенно серые от пыли, но с радостными улыбками и громкими песнями. Спать никому не хотелось. Вскоре откуда-то примчались курсантские части, и опасность была забыта.

Эта замечательная ночь не давала покоя мне и моей бригаде. Но было темно, и мы не могли снимать в эти незабываемые минуты тревоги и радости.

К ИСТОРИИ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

дружеский шарж худ. КУКРЫНИКСЫ



управляющий трестом Союзкинохроники В. НОСИЛЕВИЧ

ТРЕТЬЕ ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

Сегодня в помещении Московской фабрики Союзкинохроника (1-й Брянский пер., 11), в 6 час. вечера, открывается III всесоюзное совещание работников кинохроники.

Совещание заслушает и обсудит доклад нач. ГУКФ при СНК СССР т. Б. Шумяцкого — «Творческие проблемы кинохроники (I. Выбор об'екта, элементы образности в об'екте, характер динамики в хронике, стиль хроникальных произведений, элементы синтетического искусства в хронике; II. Основные организационные проблемы в хронике), а также доклад управляющего трестом Союзкинохроники т. В. Носилевича — «Итоги работы хроники в 1934 г. и задачи 1935 г.», доклад директора Союзинторгкино т. Усиевич — «Советская кинохроника на заграничном рынке». Будет сверстан тематический план всесоюзной кинохроники на 1935 г.

Специальный день посвящен встрече с крупнейшими мастерами советского очерка. Б. Агапов, С. Третьяков и др. расскажут о своем творческом опыте.

На совещание прибыло 120 делегатов — режиссеров, операторов и руководителей фабрик и баз Союзкинохроники.

В составе делегации — знатные люди республик, края, области, герои с'емок, выделенные для участия в совещании на отчетных просмотрах хроники. Среди башкирских делегатов — представитель Башкирского союза советских писателей, среди делегатов Нижневолжской базы — один из лучших ударников Сталинградского тракторного, представители республики немцев Поволжья и чехословацкой коммуны «Рефлектор».

Уже поступило около 50 приветствий совещанию от заводов, колхозов, партийных организаций, политотделов транспорта, писателей, работников науки и техники, красноармейских частей и т. д.

В помещении Московской фабрики открыта выставка «15 лет советской кинохроники».

У НАС КРЕПКАЯ ДРУЖБА

Чтобы поговорить по душам, нужен повод. Разве 15-летие советской кинематографии не повод, чтобы рассказать о замечательных встречах с энтузиастами кинохроники? Я уверен, что десяток или два творческих работников кинохроники, с которыми я встречался, характеризуют всю армию работников, делающих нашу советскую кинохронику. Лучшее подтверждение моих слов — это продукция, которую мы видим на экране.

Боевой отряд советской кинематографии, кинохроникеры, — частые гости в Горловке и желанные товарищи на нашей шахте им. «Кочегарки». Постараюсь вспомнить работы Союзкинохроники. Это сюжеты: шахтеры на огородах, открытие стадионов, приезд иностранной женской делегации, открытие колхозного звукового кинотеатра в селе Железном. На мою долю выпала честь быть заснятым во время прохождения мной чистки партии в фильме «Большевик». Знаю, что наша «Правда» дала этому фильму хорошую оценку.

Первые наши встречи с кинохроникой начались за много дней до с'емки фильма «Большевик». Эти встречи совпали с окончанием на шахте III квартала 1933 г. Я много времени проводил в те дни в шахте и не мог уделить необходимого внимания режиссеру этого фильма т. Левкову. Но это его не огорчило, он умел, не мешая мне, бывать со мной в шахте, изучать мою работу.

Работа кинохроникеров — это наша общая работа. Поэтому каждый раз, радостно встречая своих друзей режиссеров и операторов, горняки всегда спрашивают: что будем снимать?

С кинохроникерами у нас крепкая дружба.

Хороший очерк сделан Союзкинохроникой также о старой и новой Горловке. С интересом смотрится «Конец Пекина». Я считаю эту работу Левкова и Шаповалова очень ценной. Мне кажется, что секрет успеха кинохроники заложен в том, что она об'единяет под руководством партии замечательных людей, готовых по первому требованию партии и правительства выполнить их задание. Этих энтузиастов не пугает никакая трудная задача.

В юбилейные дни советской кинематографии — мои лучшие пожелания руководителям и творческим работникам, создающим большевистское киноискусство, мои лучшие пожелания руководителям и творческим работникам большевистской кинохроники.

НИКИТА ИЗОТОВ.

1935

Г. КОЗИНЦЕВ
Л. ТРАУБЕРГ

В 1935 г. мы будем дальше работать над задуманной трилогией (первая часть—«Юность Максима»). Вторая картина охватывает годы под'ема, работу большевиков в Государственной думе, «Правду», начало войны.

Сценарий будет писа[redacted]ВИН.

В то же время мы далеко не уверены в возможности в ближайшем будущем начать постановку; помимо кропотливой сценарной работы, предстоит огромная и длительная работа над подготовкой, возможно, что и с'емкам мы приступим лишь осенью.

Мы очень рады, что не будем бездействовать: для нас заканчивает либретто фантастической комедии Вс. Иванов. Предварительные наметки интересны и увлекают.

В 1935 г. будем работать вместе с нашими постоянными товарищами по работе: А. Н. МОСКВИНЫМ и Е. Е. ЭНЕЕМ.

С. ЮТКЕВИЧ

Наш коллектив — первая опытная художественная мастерская—в будущем году будет работать над четырьмя картинами. Мы хотим в процессе над этими вещами выработать свой стиль и метод работы. Моя работа поэтому будет неразрывно связана с работой Л. АРНШТАМА, М. РУФА и Г. КАЗАНСКОГО, Х. ЛОКШИНОЙ и Э. ГАРИНА.

Мы ставим своей задачей поставить в наступающем году четыре картины, из них три должны быть обязательно на советском материале. Л. АРНШТАМ ставит «ПОДРУГИ»—о трех комсомолках, М. РУФ и Г. КАЗАНСКИЙ обеспечиваются сценарием из жизни советских пограничников, заказанным ПРУТУ. Для меня Н. ПОГОДИН обещал сценарий на материале Сталиногорского химического комбината. Кроме того, с нашей мастерской тесно связан А. КАПЛЕР, работающий над темой о Горловке, о новом социалистическом Донбассе. Э. ГАРИН и Х. ЛОКШИНА будут делать опыт подхода к советской комической, используя для этого классическое наследство литературы — «ЖЕНИТЬБУ» ГОГОЛЯ.

Нас радует и волнует творческая молодость нашей группы. Три картины из четырех должны ставить режиссеры, работающие самостоятельно только впервые. Но мы твердо верим, что создание товарищеской творческой среды и тренировочная учебная работа внутри мастерской дадут свои плоды.

В. ПЕТРОВ

Я сейчас работаю над «Петром I». Эта большая тема меня захватила целиком. Мне хочется создать историческую картину, в которой не будет ложной истории, и образ Петра будет дан в новом понимании.

Основная задача, как мне кажется, показать Петра не полководца, не политика, не плотника, а реформатора старой Руси. Выражаясь грубо и схематично, основные движущие силы картины таковы: старая Русь, реформатор (и до известной степени даже революционер) Петр, заговорщики, группирующиеся вокруг Алексея.

Однако личность Петра не должна заслонить остальных героев картины.

«Петр» будет большой картиной — тысяч пять метров (две серии).

Подготовительная работа продвигается успешно, и я надеюсь, что весной начну с'емки. Со мной будет работать коллектив, делавший «Грозу», — оператор В. ГАРДАНОВ, художник Н. СУВОРОВ, ассистент Н. ЛЕЩЕНКО, композитор В. ЦЕРБАЧЕВ.

С. ТИМОШЕНКО

Сейчас я сдаю свою фильму «ТРИ ТОВАРИЩА». Это двенадцатая моя картина за десять лет работы в советском кино (начал работать в Ленинграде с декабря 1924 г.). После сдачи приступлю к прерванной на время монтажа «Трех товарищей» работе со сценаристом А. Я. КАПЛЕРОМ над картиной на материале военной авиации пока под условным названием «Каманин летит в лагерь». А. Каплер задумал эту вещь с очень «завинченным» сюжетом, со сценами из возможной будущей войны.

„ЮНОСТЬ МАКСИМА"

Б. РОЗЕНЦВЕИГ

ПРЕКРАСНАЯ ЮНОСТЬ

Ибсен утверждал, что юность каждого человека представляет собой возмездие за более поздние годы, исполненные всяческих треволнений и невзгод. Даже скептический Блок соблазнился этим утверждением, поставив фразу Ибсена в качестве эпиграфа к одной из наиболее крупных своих поэм. Юность Максима — рядового питерского пролетария, вихрастого волчонка, попавшего в капкан заводской своей судьбы, является живым опровержением этого идиллического утверждения Ибсена. Юность Максима — резко выраженная классовая юность.

Уже с первых кадров картина захватывает и приковывает внимание. Весь фильм—блестящая попытка показать юность целого поколения на одном конкретном живом примере, на одной яркой и красочной индивидуальности. Его пеленками были прокламации, его боевым крещением — первая демонстрация, его совершеннолетием — первый удар нагайкой, которым он был, так сказать, посвящен в революционеры; первые сознательно произнесенные им слова относились непосредственно к политической борьбе. Германские экспрессионисты, в том числе даже и такой революционный писатель, как Толлер, вывигали в качестве образца отображения рабочего класса безличного стандартного человека-массу, в котором собраны все отличительные индивидуальные черты. Сила фильма «Юность Максима», его величайшая убедительность состоит именно в том, что здесь герой является не человеком-массой, а человеком, вышедшим из самых глубин этой массы, но сохранившим свои особые, индивидуальные и при том весьма привлекательные черты. Биография Максима —и в этом огромная заслуга режиссеров Козинцева и Трауберга — сделана типичной, но не стандартной. В ней есть все основные элементы, характерные для того положения, когда пролетариат, пользуясь терминами Маркса, превращается, постепенно пробуждаясь, из «класса в себе» в «класс для себя». Но эти основные элементы, эти детали даны в такой индивидуальной, своеобразной комбинации, овеяны таким подлинно лирическим теплом, что, создавая тип, они в то же время дают и личность конкретного молодого рабочего Максима.

Строго говоря, в фильме нет сюжета. В нем есть ряд очень ярких (законченных) эпизодов, но нет в нем острой интриги.

Надо сказать, что это не только не ослабило фильма, но, наоборот, сообщило ему еще большую жизненность и правдоподобность. Ибо отсутствие сюжета в таком понимании слова отнюдь не является показателем отсутствия внутренней и очень связной логики действия. Известный итальянский драматург Пиранделло сейчас отправляется специально в Голливуд «реформировать» американское кино. Реклама по этому поводу поднята совершенно сногсшибательно. И в первом же сценарии, сделанном по последней пьесе Пиранделло, герой уже в детстве убивает своего товарища. «Действия» в этом фильме — хоть отбавляй, но правдоподобия в нем, разумеется, немного.

В «Юности Максима» нет этого туго связанного узла уголовщины и дешевого психологизма, тем не менее каждый кадр захватывает, убеждает, агитирует и воздействует. Вот первые, еще «неземные» душевные толчки, под влиянием которых Максим впервые задумывается над положением своим и себе подобных. Случайные встречи, замечательный разговор с заведующим цехом, пытающимся завербовать его в ряды своих шпиков. Собственная наивность, как невольный порыв, как щит, как прием. Гибель товарища в результате катастрофы на заводе. Первая бурная вспышка классового самосознания. Воскресная школа, сделанная на предметно-четком и облагороженном комедийном кинотрюке. Демонстрация—мощная, внушительная, суровая, по силе захвата напоминающая гравюры Кольвиц. Сцена в охранке, в полицейском участке, в тюремной камере—все это представлено в типах правдивых, ярких и настолько правдоподобных, что вызывает чувство гнева, ненависти и мести.

Подобно многим героям Горького положительные герои фильма убеждены в том, что «человек создан для счастья, как птица для полета». Вот почему они идут сквозь жизнь, полную борьбы и лишений, с какой-то солнечной улыбкой, вот почему весь фильм, пронизанный песней, сам кажется каким-то необычайно певучим и мелодичным.

Интересно обратить внимание на то, что если не считать блестящей и бравурной увертюры Шостаковича для вступительной части картины, весь фильм построен не на музыке, а на пьесе. Незатейливый аккомпанемент гармошки и балалайки в на этом фоне бесхитростная, то подернутая слезой, то покрытая легким глянцем улыбки песня городской окраины—от гордой «Варшавянки», в которой уже слышатся первые аккорды «Интернационала», до глуповатой, сиропной, так называемой «жестокой» песенки «Вертится, кружится шар голубой», — такова музыкальная партитура этого фильма. Несмотря на свою несложность, она удивительно красочно подчеркивает все нужные моменты в ней.

«Юность Максима» бесспорно принадлежит к числу кинокартин большого стиля и монументального размаха (вот почему нам кажется спорным определение ее т. Пудовкиным, как «лирической драмы»). Наряду с «Чапаевым» «Юность Максима» практически ставит проблему социалистического реализма в кино. Основным качественным признаком этой новой победы нашего киноискусства является новый, более спорный подход к раскрытию социального характера и психологии героя. Сложная мозаика красноречивых деталей, комбинационная острота положений, умение сочетать в равновесии формальное мастерство и глубину характеристик—все это в огромной степени усиливает социально-политическое звучание фильма и ставит его в ряд первоклассных произведений советской кинематографии.

В творческой биографии Козинцева и Трауберга «Юность Максима» представляет собой новую и очень значительную веху. Это прощание с их собственной фэксовской юностью, полной увлечений, крайностей и ошибок. Это вступление на путь зрелого мастерства, с наследством, состоящим из немалых творческих достижений, и с путевкой, открывающей путь для еще более значительных и плодотворных побед.

В творческой биографии советского кино «Юность Максима», является новым доказательством бурного качественного под'ема значительного повышения режиссерской культуры, актерского мастерства.

Если не ошибаемся, Франс как-то заметил, что человек употребляет всю первую половину своей жизни на то, чтобы основательно испортить вторую. «Юность Максима» — блестящая киноповесть о том, как нынешние строители социализма потратили всю первую половину своей жизни на то, чтобы основательно исправить вторую.

Из фильма «Юность Максима». Реж. Козинцев и Трауберг. Эпизод «Конференция»

Из фильма «Юность Максима»

ДИСКУССИЯ В ЛенАРРК

В Доме кино после просмотра фильма «Юность Максима» состоялся диспут, прошедший очень содержательно. Картина единодушно принята всеми зрителями.

Выступали **А. Пиатровский**, режиссер **П. Петров-Бытов**, оператор **Каплан**, т. **Кресин**, **Ю. Либединский**, **А. Штейн**, **Р. Мессер** и **Н. Коварский**.

Диспут закончился выступлениями авторов картины.

выступление Г. Козинцева

Я не буду говорить относительно того хорошего, что я сегодня слышал, а буду говорить о том, каким образом эта картина родилась, и что мы думали, когда начали ее ставить.

Мы не хотели повторить традиционный показ героя в картинах такого сорта. Обычно это было сопряжено с тем, что автор смотрел на героя из глубокого подвала, а герой ходил, примерно, по третьему этажу, герой превращался в памятник: он изредка поднимал чугунную руку и изрекал какие-то слова. Мы решили попробовать встать с героем вровень.

Когда мы как следует поработали над эпохой реакции, мы увидели, что нам грозит большая опасность — вызвать депрессию зрителя.

Когда вы роетесь в архивных материалах эпохи реакции, вы видите такое количество предательства, террора, крови и т. д., что показ этого вызовет угнетенное состояние, а без всего этого нет эпохи реакции.

Мы решили, для того, чтобы разбить это ощущение депрессии, и, с другой стороны, чтобы поставить героя на землю, попробовать сделать героя другого толка, причем этот герой не был надуман, он имелся в бесконечном количестве мемуаров и жизнеописаний. Мы попробовали сделать Тиля Уленшпигеля русского капитализма начала XIX века (конечно, аналогия условная), мы попробовали сделать озорного героя, с песней, острым словом, лучшего парня рабочей окраины. И этот герой в картине — основное и самое дорогое для нас.

Мы три года работали над историей партии и после этого решили поставить картину с песнями, остротами, веселыми комедийными положениями и кроме того тюрьмой и кровью. Этих слов из нашей песни мы выкинуть не могли.

К началу постановки нашей картины кинематография переживала огромный принципиальный спор о так называемых развлекательных картинах. Был выдвинут лозунг, который до сих пор кажется мне необычайно неприятным, ибо есть что-то мало почетное в этом занятии развлекать. Хочется не только развлекать, но и двигать вперед дело культурной революции.

Мы хотели бросить вызов развлекательным картинам, попробовать на них же приемах, только переосмысленных и работающих на другом материале и для другой цели, сделать оптимистическую картину из эпохи реакции. Отсюда появился наш герой и все ключи к тем сценам, о которых даже страшно было подумать, как к ним прикоснуться. К историко-революционным картинам существовала обширная драматургическая рецептура. Это были детективные драмы с побегом из тюрем, романтические мелодрамы с загадочными курсистками, символические эпопеи с Хозяином и Рабочим и т. п.

При внимательном ознакомлении с материалом выяснилось, что весь этот ветхий хлам нам ничуть не поможет. С историей большевистской партии они ничего общего не имеют. Мы попробовали взять скорее литературный жанр, чем кинематографический, и решили сделать картину-биографию.

Ключ веселого героя позволил нам открыть целый ряд сцен, к которым было очень трудно прикоснуться. Настолько они внешне не кинематографичны. Например, такая сцена, как урок в воскресной рабочей школе. Однако эти сцены и оказались наиболее ходовыми. Простой реальный смысл происходящего перекрывал сцены с «эффектами».

Оказалось, что любую, самую бездейственную внешне сцену, можно показать, если зритель полюбил героя и волнуется за его дальнейшую судьбу. Для меня кажется абсолютно еще не доказанным существующее на сегодняшний день мнение об острой фабуле, как необходимой основе каждой картины. В отчете о собрании в газете «Кино» я читал, что некоторые товарищи упрекают нас в холоде и в том, что картина не теплая.

Мы и не собирались ставить так называемую «теплую» картину.

Мы хотели поставить картину с горячей любовью и ледяной ненавистью.

Комнатная температура в искусстве нас никогда не волновала, мы ее с охотой оставляем любителям «потолка», бытописателям семейно-бытовых драм и всем творческим наследникам классического наследства Потапенко и Рышкова.

Горячий революционный отсвет комсомольской аудитории, которой первой мы показывали нашу картину, — наша лучшая награда и радость. Для этой самой замечательной аудитории мы с охотой потеряем нескольких ценителей наших старых картин, упрекающих нас в потере стиля и еще чего-то. Они не поняли, что в наших старых картинах был не столько стиль, как стилизация, а сейчас в «Юности Максима» забилась настоящая жизнь. Пусть эта картина корява, не эффектна, не доделана,—после нее перед нами открывается огромный горизонт, и весело и радостно думать о следующей работе.

Выступление Л. Трауберга и дальнейшее обсуждение «Юности Максима» в следующем номере.

Н. ОРУЖЕИНИКОВ

РАЗВЕДКА НОВОЙ ТЕМЫ

1

В кино редко случается разведка новой темы. Обычно используется материал, получивший первичную обработку в литературе, на театре. Правда, киноискусство трудно уживается с прямыми заимствованиями из оригинала литературных образов, но, опираясь на специфику самостоятельных выразительных средств, оно следует по пятам за литературной темой. В теме «Юность Максима» нет подобной привычности, освоенности, проясненности в силу многократного использования. Кинохудожникам приходится не только работать над воплощением найденных характеров, но и определять звучание, об'емность, эмоциональный строй самой темы фильма.

Ведь если имеются книги, посвященные юности барчука, крестьянина, разночинца, даже молодого человека наших дней, если молодой герой буржуазии нашел своих биографов в лице Стендаля, Бальзака, Золя, то юность большевика не нашла еще своего художественного изображения. В фильме Козинцева и Трауберга некоторые суровые критики отмечают кадры, перекликающиеся внешне с отдельными моментами других картин: упоминают «Златые горы» с фигурой мастера-шпика и важным бездушным инженером; вспоминают экспрессионистскую порывистость «Нового Вавилона», повторенную Козинцевым и Трауберг ом в прологе своего нового фильма; нашлись некоторые, кто усмотрел в сценах демонстрации схожесть с отдельными моментами «Матери».

Этот добросовестный и глубокомысленный подсчет внешних примет, сближающий фильм с другими кинематографическими работами, однако, совершенно бесплоден, так как игнорирует в произведении основное — новизну темы. Любой фильм, показывающий жизнь рабочего в дореволюционный период, неизменно обращается к характеристике его отношения к заводскому начальству, к его первым столкновениям с фактами революционной борьбы, с тем, что составляет типическое и характерное в условиях быта промышленного пролетариата.

Если бы Козинцев и Трауберг отказались от показов цеха, демонстраций, тюрьмы, убоявшись того, что эти моменты приобрели оттенок известной традиционности в фильмах о прошлом, то они согрешили бы против жизненной правды. Нельзя показать формирование большевика, минуя главное в факторах, формирующих его характер, волю, убеждение. Надо лишь суметь найти правильный ракурс. В фильме «Юность Максима» он найден: кадры возникают как бы из скрепления воззрений старого большевика Поливанова и только-только вступающего на революционный путь Максима. Если бы фильм был весь дан глазами Максима, он возможно выиграл бы в эмоциональной насыщенности, но утратил бы ту силу «серьеза» интеллектуальной четкости, какая сейчас убеждает в законченности и неотвратимости эволюции Максима.

Для Максима жизнь раскрывается сперва как веселая гулянка, как легкая залорная песня. Потом она поворачивается к Максиму мрачным своим ликом: гибель товарища, инженер, пытающийся завербовать Максима в шпики, первая схватка с полицией. Максим чувствует, что вокруг много мерзости, протест бурлит в нем, но этот протест проникнут еще озорным, мальчишеским, задорным приятием жизни. И когда в тюрьме избитый Поливанов говорит избитому Максиму о том, что хочется жить и бороться и до социализма дожить, вы чувствуете, как новый мир идей обступает Максима.

Стихийное чувство, классовый инстинкт кристаллизуются в сознательное революционное отрицание господствующего строя. В картине соблюдено необходимое художественное равновесие. Поливанов введен в действие ровно настолько, насколько это необходимо для раскрытия психологических процессов, происходящих в Максиме. Но зато эпизоды с Поливановым решены интенсивно, они дают жизнь последующему ходу событий, в них заключены не дидактические отступления, а реальное содержание воспитания Максима. «Юность Максима» таким образом компанует весь материал на такой идейной основе, вокруг такого идейного стержня, что даже действительные отголоски других фильмов должны были бы приобрести новую окраску, новое звучание. Секрет искусства состоит вовсе не в сплошном изобретательстве. Заумь — естественный продукт такого изобретательства — состоит сплошь из новообразований, однако, непригодных для выражения ощутимого образа. А Достоевский ввел в десятки своих романов едва ли десяток новых слов. Кто же упрекнет Достоевского в слоге, похищенным у Тургенева, хотя словарь их очень близок? Другие мысли, другие задачи, другая композиция и другая мера страсти: тема «Юности большевика» рассказана Козинцевым и Трауберг ом без особенного расширения уже накопленных реалистическим направлением кинематографии изобразительных приемов. Но качества этой темы таковы, что «старые» приемы обновились, что давние персонажи оказались как нельзя более уместными в новой диспозиции сил.

2

Можно быть приживальщиком темы. Эксплоатировать ее выигрышные стороны и этим ограничиться. Такое искусство лишено настоящей глубины. Можно воспользоваться темой как поводом. Тогда на первый план выдвинется индивидуальность художника, но она утратит прочную почву, реальную опору действительности. Козинцев и Трауберг в прошлом в избытке пользовались вторым обходным путем. Стилизаторское отношение к материалу, холодный пафос профессионального декоратора вместо подлинной воодушевленности сквозил в «СВД», в «Новом Вавилоне».

Талантливые режиссеры высказывались преимущественно по «поводу». Лобовое движение страшило их своей откровенностью. В «Юности Максима» преодолена во многом эта боязнь черпать жизненный материал придаточных механизмов, создаваемых стилевой предвзятостью и формалистским преклонением перед магической силой приема

В «Юности Максима» обнаженный прием возникает лишь в проходных эпизодах. Те искусственные скрепления, которые в фильме имеются — поддерживание ученичества Максима в революционной работе, постороннее сюжетному развитию вскрытие его будущих достоинств, — эти «суставные» кадры фильма противоположны прежнему формалистскому приему, составлявшему покров действительности, ее стилизованный костюм. Сейчас режиссеры Козинцев и Трауберг торопятся досказать за драматургов Козинцева и Трауберга. Временами получаются крайне неприятные скороговорки. Когда Максим внезапно оказывается автором листовки, вдобавок написанной в противовес неверному проекту его партийной учительницы Наташи, зрителю становится обидно за Наташу. Почему Максим опередил ее? Как догадка могла стать сильнее знаний и опыта? Режиссеры слишком резко противопоставили Наташу и Максима в этом эпизоде. Максим вырос по незаконной протекции. Но нитки рвутся только потому, что клубок слишком торопливо разматывают. Все же в фильме разматывается, распутывается биография героя, ее узлы: в других фильмах Козинцева и Трауберга или отсутствовал подлинный герой, или судьба его только запутывалась («Одна»). Впервые эти режиссеры почувствовали настоящую тревогу за своего героя. Но они не стали приживальщиками темы. Козинцев и Трауберг берутся за самые трудные стороны темы. В фильме дано не только внешнее течение событий: нас все время заставляют следить непосредственно за Максимом, следить за тем, как в нем отражены эти события. В фильме много «крупных планов». Нерасчетливость? Безвкусное злоупотребление приемом нагнетания? «Крупные планы» продиктованы особенностью темы. Максим не только участник событий, но еще и их аккумулятор. У Чиркова, играющего Максима, лицо недостаточно выразительно. В нем нет той смены эмоциональных оттенков, которые приковывают, например, взгляды зрителя к лицу Бабочкина — «Чапаева». Выгоднее, может быть, было бы показывать актера только в наиболее рельефных, грубых, осязаемых состояниях. Козинцев и Трауберг не убоялись трудностей. Они упростили, смягчили мимику Чиркова, но сохранили Максима, как образ с большим и сложным психологическим содержанием. Достигается это тем, что крупный план всегда соотносится к событию, меняющему ход мыслей Максима; эмоции даны через интеллектуальное напряжение, через пытливый взгляд, насупленные брови, жесткую складку губ.

3

Притти к «Юности Максима» Козинцев и Трауберг не смогли бы, если бы они упорно цеплялись за прежнюю свою методологию. Тема требовала реалистического раскрытия. Тема требовала теплоты, интимного отношения к материалу. Причитанья насчет того, что произошла измена «своей особой художественной правде», означают непонимание того, что вне реалистического метода нельзя изобразить того реального собирательного Максима, которого авторы в следующих частях думают провести сквозь все этапы революции. Но не все в картине достигает уровня подлинного реалистического искусства, не все оправдано изнутри. Почерк, найденный режиссерами, еще сбивчив. В тюрьме, которая прекрасно названа университетом Максима, происходит замечательный эпизод: заключенные пением «Варшавянки» протестуют против увоза товарищей на казнь. Полицейские врываются в камеры и избивают протестующих. Замечательны эта нарастающая волна песни, эти напряженные фигуры людей в арестантских халатах, это неугасимое стремление к борьбе, к победе, воплощенное в звуках, вырывающихся из-под потных ладоней, затыкающих рты поющим... Но режиссеры совершают сразу две ошибки, вытекающие из недоверия к силе вновь обретенного образного языка. Сцены усмирения растянуты, продлены в деталях, и реалистическую суть конфликта заволакивают натуралистические подробности. Реализм оказывается понятым как «золя'истская» фотография действительности. Во-вторых, в сцену расправы введена истерически принимающая окружающее женщина: ее судорожные движения, ноющий вопль, ее искаженное болью лицо режут зрение и слух. Экспрессионистским маком мотивы борьбы сведены к трагическому страданию отдельной личности. Правда, несколько мгновений спустя, Поливанов, которого прекрасно исполняет народный артист М. М. Тарханов, раз'ясняет Максиму истинную философию большевистской борьбы. Но пока что на экране промелькнули и зрительно восприняты образы, калечащие замысел всего эпизода. Или: Дему, друга Максима, ведут на казнь. Он далек политики и во время демонстрации ударил (или убил — из фильма это неясно), полицейского совершенно случайно, под пьяную руку. Почему же казнят Дему? Во-первых, чтобы подчеркнуть нелепость полицейского произвола. Во-вторых, чтобы сильнее заставить страдать Максима. И то, и другое легко было достигнуть без внезапного увенчания мученическим венком простодушного, любящего выпить парня. Легко заметить, анализируя слабости отдельных моментов фильма, что они проистекают из намерения авторов договорить все, не оставить никаких поводов для разлумья. Отсюда читатель «Речи» обязательно кличет полицейского, а меньшевик торопится в гости, на новогодний бал. Если бы авторы фильма поддались полностью этой коварной предусмотрительности, от «Юности Максима» разило бы правоучениями. К счастью, это лишь отдельные следы нерешительности в расставании с прежними приемами. Обращаясь к новой теме и новым реалистическим приемам письма, Козинцев и Трауберг пытаются страховаться извне, с помощью приставок к образу. Но талант берет свое, и постепенно в фильме торжествует жизнь, а не комментарии к ней. «Юность Максима» нельзя поставить вровень с «Чапаевым». В фильме много шероховатостей, обмолвок, лишнего. Но вместе с тем фильм чрезвычайно типичен для роста кадров нашей кинематографии: новая тема не только идейно обогащает художника, но и толкает его на овладение новым художественным методом. Так Козинцев и Трауберг из стилизаторов и гурманов становятся реалистами с ярким жизненным тонусом, художниками с острым чувством мощи рабочего класса. Потому-то, несмотря на неудачи, подстерегающие Максима в годы его революционного ученичества, он так бодр и радостен. Ведь это уроки, воспитывающие борца. И художники смотрят вперед так же уверенно и смело, как и Максим, с песней удаляющийся в финале картины из родимого города на новоселье, туда, где «нужны люди», где нужны функционеры революции.

„Веселые ребята"

ЧТО ГОВОРИТ ЗРИТЕЛЬ

Р. Л. Самойлович

академик

В наше время, в наше удивительное время, когда социалистическое строительство проникнуто духом бодрости, живости и энергии, такие картины нужны, как нужна нам наша повседневная деятельность. На этих картинах мы отдыхаем, в них тот дух, которым проникнут весь быт Советского союза.

Мне хочется указать на замечательное мастерство, которым проникнут весь фильм. На мастерство режиссера и участников картины, главным образом Орловой, Утесова, и на мастерство оператора Нильсена.

От имени Совета Дома ученых я приветствую участников картины и заявляю, что мы получили большое удовольствие от просмотра этой исключительно талантливой картины как по режиссуре, так и по исполнению.

Е. Хмельницкая

редактор журнала „Под Знаменем марксизма"

Хорошо, что весело. Музыкальное оформление блестяще. Как первый опыт советского ревю в кино—отлично. Но, мне кажется, что для молодой аудитории «лух разрушения» будет несколько непонятен. Очень уж много «бьют посуду». Ведь это уже было в кино (Глупышкин и Макс Линдер). Жаль, что мало мультипликации.

В общем весело.

тов. Исаков

начальник штаба морских сил Балтийского моря

Наши флагманы (командиры бригад, дивизионов) и начальники политотделов были приглашены на просмотр «Веселых ребят» непосредственно с кораблей, фортов и своих учреждений, т. е. прямо с работы, причем работы очень напряженной и ответственной.

Именно поэтому успех картины был так значителен и в то же время закономерен.

Просмотр, вернее, фильм попал в цель.

Полтора часа подлинного отдыха и хорошего бодрого смеха —именно то, что нужно напряженно работающему человеку, который завтра с утра опять станет на работу.

В ассортименте культурно-просветительных и других запросов, составляющих содержание нашего культурного отдыха, отдыха, дающего бодрость и зарядку, безусловно, должен быть наш собственный советский развлекательный и в то же время художественный фильм. Поэтому мы приветствуем ваше талантливое и успешное начинание.

Примите наш искренний и дружный смех, как лучшие аплодисменты.

Привет всему коллективу «Веселых ребят», работавшему с вами.

тов. Аросев

председатель ВОКС

Сказать, что фильм веселый, — это значило бы только уменьшить то веселое хорошее впечатление, которое мы имеем от «Веселых ребят». Фильм сделан исключительно талантливо. Я хочу отметить одну черту, которая для меня, как зрителя, является чрезвычайно важной: жизненность и веселость флоры, фауны и человека в картине.

Когда делают веселое произведение, будь то в литературе, живописи, а особенно в кино, то подчас даже и невольно перехлестывают через край, так как сохранить меру в веселье и комизме чрезвычайно трудно. Это трудная задача.

Должен сказать, что я, как зритель, не только не скучал, но пожалел, что фильм окончился. Хотелось, чтобы зрелище продолжалось.

Я знаю отзывы иностранцев об этой картине. В Венеции по сравнению с другими фильмами этот пользовался наибольшим успехом. Считаю, что он может служить мостом для культурной связи между нами и западноевропейским зрителем.

М. Ботвинник

чемпион СССР по шахматам

Мне очень понравилась картина и все, что было снято на берегу Черного моря. Замечательно сделана «репетиция» джаза которая значительно превосходит аналогичные кадры «Воинствующих скворцов». В общем **лучезарная картина**, которая войдет в историю советского кино. Я ее смотрел и еще посмотрю с удовольствием не один раз.

на диспуте в ЛЕНАРРК

Просмотр «Веселых ребят» в Доме кино ЛенАРРК был чрезвычайно многолюдным.

Просмотр убедил, пожалуй, всех, что Александров победил. Ему действительно удалось создать бодрую, веселую, оптимистическую комедию, которая хорошо работает на зрителя.

— Я смеялся так, — говорил Л. Трауберг, — как не смеялся давно. Пожалуй, только «До скорого свидания» вызвало во мне столько же смеха, как «Веселые ребята». Картина дает настоящую зарядку бодрости.

— Однако неправильно делают те, кто создает нечужную шумиху вокруг «Веселых ребят», провозглашая линию этой комедии генеральной линией советской кинематографии.

Заслуга «Веселых ребят»,—указывает И. Трауберг, — в том, что картина развлекает. Не может быть и разговора, являются ли «Веселые ребята» советской картиной или нет. Наша задача сейчас делать различные вещи в различных жанрах и делать их хорошо. Александров сделал хорошую оптимистическую картину, и в этом ее большое достоинство как советской ленты.

Мастерство режиссерской работы, блестящая игра ансамбля, прекрасная техника с'емки и звукозаписи отмечались всеми выступавшими. «Композитор должен быть благодарен звукооператору Тимарцеву, сумевшему так хорошо записать звук», — замечает создатель звукового киноаппарата инженер А. Шорин. «Технически картина В. Нильсеном снята блестяще»,—подчеркивает Л. Каплер.— «Стиль операторской работы точно выдержан в общем плане картины». «Орлова очень убедительна и хороша. Утесов в «Веселых ребятах» лучше, чем на эстраде»,—отмечает Л. Трауберг.

В выступлениях Ф. Эрмлера и И. Трауберга были отмечены весьма существенные, по их мнению, недостатки фильма, заключающиеся в том, что местами «Веселые ребята» снижаются до натуралистического бытовизма.

В ответном слове Г. Александров благодарил ленинградцев за высказанные суждения. «Я целиком и полностью принимаю замечания выступавших товарищей. То, что мы делали, была первая экспериментальная разведка в новый жанр. Я надеюсь, что в будущем, продолжая работать с моим коллективом, мне удастся создать картину, лишенную тех недостатков, на которые мне сегодня указали».

АРК. КИН.

Ленинград.

письмо в РЕДАКЦИЮ

Уважаемый товарищ редактор!

В сутолоке работы я не смог выполнить данного мною редакции нашей газеты «Кино» обещания дать статью к 10 декабря с. г., к выпуску номера, в котором открылась дискуссия по фильму режиссера Г. Александрова «Веселые ребята». Чтобы исправить свою неаккуратность, я передал вам вместо обещанной статьи стенограмму моей речи, произнесенной после просмотра чернового монтажа этой ленты, состоявшегося в ГУКФ **23 июня 1934 г.** с участием «Комсомольской правды».

Как уже указано выше, в этой речи давался разбор свойств картины в ее черновом монтаже. Я считал возможным огласить в печати этот разбор потому, что мое отношение к основным творческим проблемам, которые вызывает эта картина, там в определенной степени отражено, хотя ему сопутствует ряд деталей, которые после окончательной доработки картины существенного значения уже не имеют, а значительное количество их просто отпало, так как они были из'яты из фильма (например, кружение в ночной сцене с катафалком, ряд планов лирижирования Кости в Мюзик-холле и пр.).

Оказывается, редакция поместила это мое выступление, придав ему статейную форму, не оговорив нигде, что это есть речь, к тому же произнесенная больше полугода назад, в момент, когда картина еще не была окончательно готова.

Ни в какой степени не меняя принципиальных установок этого выступления, даже после того, как ему ошибочно придана форма статьи, без оговорки, что ее содержание относится к совершенно другому периоду, я, тем не менее, считаю необходимым довести до сведения ваших читателей и будущих зрителей этой хорошей картины нового жанра, заслуженно оцененной на международной кинопыставке и выходящей на-днях на экран, об этом обстоятельстве, иначе оно может быть неправильно об'яснено и истолковано.

Б. ШУМЯЦКИЙ

дружеский шарж худ. РЕНКОВА

оператор В. Нильсен

НЕОБХОДИМЫЕ ВЫВОДЫ

Дискуссия о «Веселых ребятах» во многом поучительна. Это первая за очень длительный период дискуссия, вызвавшая в жизни такие полярные мнения и бурные страсти.

Это безусловно очень почетно для фильма, явившегося поводом для этих споров. Однако выводы отсюда надо сделать куда более широкие, чем те, которые позволил бы сделать один фильм.

Первый вывод, напрашивающийся сам собой, — это еще недостаточное высвобождение ряда товарищей из-под ига рапповского схематизма. Постановление ЦК от 23 апреля по смыслу своему указывает на необходимость добиваться разнообразия жанров. Это недостаточно усвоено одними и забыто другими из этих товарищей.

Во-вторых, многие забыли зрителя. Некоторые кинематографисты и писатели, участники дискуссии, не слышали и не хотели слышать голоса зрителя, на которого они и должны работать. Мы вводим сегодня в дискуссию этого зрителя, его передовую часть и считаем это принципиально важным для изжития замкнутости кинематографического быта, которая безусловно в известной мере тормозит творчество.

Третий вывод, вытекающий непосредственно из второго,—неблагополучие отдельных явлений в творческой действительности кино. Отдельные мастера предпочитают кулуары общественности. Как же иначе об'яснить протесты некоторых товарищей против опубликования стенограмм их выступления по «Веселым ребятам», как об'яснить их уклонение от авторской правки стенограмм?

Далее необходимо сделать вывод о чрезвычайной своевременности, с какой обратился Г. Александров к жанру музыкальной кинокомедии. Это подтверждается голосами зрителей и всем характером дискуссий.

Необычайно положительное явление — тяга большой, пожалуй, численно подавляющей группы творческих работников, к высокой идейности, к большой проблемности. Однако, нужно категорически осудить тенденцию противопоставления этих стремлений делу создания музыкальной кинокомедии, начатой Г. Александровым. Такая экспериментальная комедия становится у нас возможной именно потому, что основная масса художников дерется за высокую проблемность, потому, что у нас создался уже известный идейный уровень искусства кино.

И, наконец, поразительно до чего мало говорили кинематографисты именно о том, о чем им без сомнения полагалось говорить,—о технических достижениях картины. Транспарантная с'емка, панорама первой части и многое другое должны стать предметом изучения режиссеров и операторов.

«Веселые ребята» бесспорно оказались кинематографическим событием, которое позволит вскрыть ряд принципиальных явлений нашей кинодействительности.

1935

Г. АЛЕКСАНДРОВ

1934 год— самый интересный и быть может самый плодотворный год в истории советского киноискусства.

Почему?

Во-первых, потому, что в этот год было задумано и создано столько выдающихся кинопроизведений, сколько никогда еще не создавалось в течение какого либо одного года.

Во-вторых, потому, что этот год характерен первыми положительными достижениями в области создания многообразия киножанров.

В-третьих, потому, что в этом году советское кино в целом, а не отдельные его фильмы, взяло приз на международном соревновании в Венеции.

В-четвертых, потому, что в этом году окончательно освоена техника звуковой кинематографии, с помощью своих отечественных технических средств.

Вот почему это замечательный год в истории советского кино.

Собираюсь настойчиво и углубленно работать над созданием высококачественной музыкальной комедии «Под куполом цирка».

А. МАЧЕРЕТ

Я сейчас нахожусь в состоянии крайнего волнения: через пару дней мне предстоит увидеть мою картину «Частная жизнь Петра Виноградова».

В этой ситуации трудновато отвлечь мысли куда-либо в сторону. Тем более, что моя картина появляется на свет в обстановке совершенно новых масштабов оценок. «Чапаев», «Юность Максима» да и ряд других фильмов самого последнего времени создали новые мерила творческой ценности кинопроизведений, повышая художественную требовательность зрителя и завоевав для кино признание его как подлинно высокого массового искусства.

Два слова о себе, о своей дальнейшей работе: Ю. Олеша заканчивает для меня сценарий. Он строится на материале не истории прошлых веков, а сегодняшнего дня, сегодняшних дел и быта молодежи. Пока большего сказать не могу. Я буду работать радостно, напряженно, упорно.

Е. ДЗИГАН

1935 г. — увлекательная перспектива направления творческой работы. Новый расцвет советского киноискусства, исключительное внимание, уделяемое партией и правительством нашему кино, создают высокий накал творческой атмосферы.

Половина предстоящего года займет у нас работа над «Мы из Кронштадта».

Встреча с Вс. Вишневским переросла в тесное творческое содружество, которое мы продолжаем и на следующей работе.

Вторая половина 1935 г. будет посвящена работе над очередным сценарием Вишневского. Как в первой, так и в следующей вещи мы будем реализовывать ряд принципиальных творческих положений.

М. ДОНСКОЙ

В 1935 г. я буду работать над звуковой картиной о людях Казакстана. В настоящее время бригада драматургов работает при Крайкоме партии над материалом для сценария.

Картина готовится к юбилею Казакской республики трестом Востокфильм.

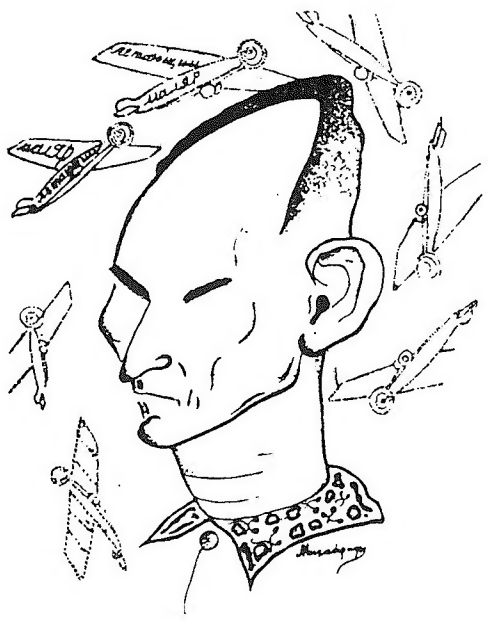
Разговаривать с советским зрителем, который культурно вырос, простым и ясным киноязыком оказалось делом, «как это ни странно»... чрезвычайно сложным.

В картине «Песнь о счастье» в известной мере уже найдены эти пути общения с широким зрителем.

Продолжить эту линию при неуклонном стремлении к художественной кинематографической образности — такова моя задача в предстоящей работе.

Госкинпром Грузии в 1935 году

дружеский шарж худ. КОТЭ МИКАБЕРИДЗЕ



режиссер Лео Эсакия

СОЗДАТЬ комедию

В 1935 г. я буду ставить комедию «Летающий маляр», сценарий для которой написал т. **Г. Мдивани.**

Мне кажется недостаточным получать просто веселую вещь, смешную вещь. Смех для смеха — этого, по-моему, мало. Основные усилия мы направляем на то, чтобы вещи и поступки, вызывающие смех, не отрывать от действительности и ее задач. Приходится много работать над идейным углублением вещи. В конце смех перерастает в пафос, — это подсказал сам материал, его содержание.

Тема сценария—участие рабочих без отрыва от производства, в борьбе за оборону страны. Эта борьба выращивает их, дисциплинирует. В основе вещи лежит подлинно диалектическое взаимоотношение: с одной стороны, участие людей в борьбе, с другой стороны, воздействие этой борьбы на людей. Такая установка делает вещь оптимистической.

Наше внимание устремлено на то, чтобы герои не комиковали, а думали и действовали вполне серьезно. И тем смешнее покажутся они зрителю, когда будут заблуждаться и делать глупости. Я хочу создать вещь не комическую, а комедийного характера. Хочу осмеять, главным образом, отрицательные характеры, черты и свойства героев, которые надлежит изжить, уничтожить.

В моей творческой биографии эта картина будет очень значительным шагом.

В декабре будет сдан окончательный вариант сценария. Подготовительный период начнется в начале 1935 г.

ОВЛАДЕЕМ КУЛЬТУРОЙ ПРОИЗВОДСТВА

БЕСЕДА С ДИРЕКТОРОМ КИНОФАБРИКИ ГОСКИНПРОМ ГРУЗИИ т. М. К. КОЛОТОЗОВЫМ

Грузинская кинематография к 1934 г. уже закончила в основном процесс собирания творческих кадров, приобрела определенное творческое лицо.

Ошибок было много. Это были болезни роста. Грузинская кинематография страдала некоторым недостатком творческой самостоятельности, долго не могла изжить формалистических и рапповских влияний. Надо сказать откровенно, что эти влияния еще не полностью изжиты и сейчас. В фильмах 1934 г. еще чувствуется некоторый оттенок схематизма.

Недостатки наших фильмов были недостатками их драматургического построения. Стремясь ставить фильмы, охватывающие большие события, наши кинематографисты еще не научились раскрывать события через образ человека.

Если раньше много темперамента наши художники растрачивали на формальные и монтажные моменты, то теперь основное внимание сосредоточивается на выявлении характеров и темпераменте героев, на национальных особенностях этих характеров.

В этом плане работает сейчас над сценарием **Шенгелая.** Он взял процесс трансформации единоличника в колхозе. Взят характер, очень типичный для грузинского крестьянина, со всеми его национальными особенностями. Ярко подчеркнут его темперамент и философский кругозор, с оттенком хитрецы. Живо и убедительно взяты и характеры в сценарии **Г. Мдивани,** который будет ставить **Эсакия.** В обоих случаях мы имеем показ развития человеческого характера.

Один из основных творческих вопросов грузинской кинематографии — вопрос языка. Чтобы создать образ, действительно отражающий сущность национального характера, необходимо, чтобы речь вытекала органически из характера, чтобы она была грузинской. С другой стороны, это ущемляет интернациональное значение грузинского фильма. Выход надо искать в драматургической архитектонике драматургического качества, которая должна быть абсолютно интернациональной.

Особо надо отметить изобразительную сторону наших фильмов. Несмотря на наше богатое наследство в области изобразительной культуры, несмотря на наличие талантливых художников-современников, изобразительная сторона наших фильмов стоит еще на низком уровне. За последние годы не сделано ни одного фильма, действительно заметного с точки зрения изобразительной культуры. Можно говорить только об отдельных изобразительно удачных кадрах.

До недавних пор в центре внимания драматургии не стоял живой человек. Поэтому и актеру не уделялось должного внимания. Но, несмотря на это, последние фильмы Госкинпром показали наличие богатого актерского материала: **Геловани, Жоржолиани, Хентибидзе** и др. Такая актриса, как **Цецилия Цуцунава,** даже в маленьких эпизодах «До скорого свидания» создала запоминающийся образ.

Все это говорит о сложности творческих задач, стоящих перед национальной кинематографией. Процесс творческого роста и освоения кинематографической культуры совершенно законно требует и больших издержек, большого внимания к себе. К сожалению, до сих пор еще мало кто занимался теоретической проработкой вопросов национальной кинематографии. Все, что сделано до сих пор, стоит на низком теоретическом уровне.

У нас есть хорошие творческие кадры, у нас уже выросли мастера, которые стоят в ряду лучших мастеров Советского союза, но у этих мастеров еще нет достаточной производственной культуры и дисциплины.

У нас есть хорошая фабрика, удовлетворительная техническая база, но организационные формы и культура использования этих внутренних возможностей низки, ибо товарищи, руководящие отдельными звеньями фабрики, подчас в недостаточной степени сознают всю сложность и ответственность задач, стоящих перед фабрикой.

Новое партийное и профессиональное руководство уже добилось здесь перелома. Задача заключается в том, чтобы в ближайшем будущем перелом закрепить и окончательно добить производственное бескультурье.

Е. К.

дружеский шарж худ. КОТЭ МИКАБЕРИДЗЕ

режиссер Г. Макаров

смех НАД ПРОШЛЫМ

Моей следующей работой, продолжающей линию «До скорого свидания», будет сатирическая комедия **«Гимназисты»** («Аттестат зрелости»).

Мы можем не без удовольствия и пользы посмеяться над тупостью, уродливостью старой политической системы, над ее слугами. В «Гимназистах» через показ системы гимназического обучения и воспитания я хочу раскрыть затхлый дух рухнувшего строя, хочу высмеять «человека в футляре» и Передоновых всех видов, хочу изобразить лабораторию, фабриковавшую армию чинуш и бюрократов.

Фильм «Гимназисты» будет строиться на тифлисском материале. Выбор материала не случаен: сложный национальный переплет тифлисской школы создавал множество острых конфликтов, на которых можно строить яркие и острые драматургические ситуации, раскрывающие, с позволения сказать, «национальную политику» царизма. Какой получится контраст с советской трудовой школой, с национальной политикой Ленина — Сталина, приведшей к расцвету национальные культуры советского Закавказья!

В настоящее время я занят собиранием и изучением богатейшего литературного и архивного материала и материала, имеющегося у отдельных лиц.

Сценарий будет написан т. **Цагарели,** работавшим со мной над сценарием «До скорого свидания». Мы с ним хорошо сработались. Фильм будет начат и закончен в 1935 г.

В фильме «Гимназисты» зритель встретится с некоторыми героями из «До скорого свидания», но уже на новых постах и в новых ситуациях. В новой комедии я надеюсь углубить метод, найденный в предыдущей картине.

Мастера советской кинематографии

Реж. Г. Козинцев

Реж. Л. Трауберг

Реж. Л. Кулешов

Реж. С. Юткевич

Реж. Кавалеридзе

Реж. М. Чиаурели

Опер. А. Москвин

Накануне пятнадцатилетнего юбилея кинохроники

Двадцать восьмого декабря в Москве откроется третье всесоюзное совещание работников советской кинохроники, празднующей вместе со всей кинематографией свое 15-летие.

В числе делегатов Украинской фабрики хроники — Никита Изотов и ударник колхоза «Восход» дед Мороз, Ленинградской фабрики — начальник Энрона Фотий Крылов, представители Балтфлота и б. «Красного путиловца» (завод им. Кирова), знатные колхозники Кабардино-Балкарии. Делегаты Среднеазиатской базы Союзкинохроники приедут в Москву вместе с лучшими ударниками борьбы за хлопок.

Трест и Московская фабрика Союзкинохроники пригласили к участию в совещании О. Ю. Шмидта, командира стратостата «СССР» Прокофьева, героев Советского союза тт. Ляпидевского, Молокова, Каманина, рабочих завода им. Сталина (б. АМО), «Шарикоподшипник», Метростроя, бойцов Краснознаменной пролетарской дивизии и др.

В совещании примут участие и представители секторов хроники национальных кинотрестов.

Всесоюзному совещанию предшествует проходящая сейчас по всему Союзу широкая подготовка.

В Москве просмотры проведены на заводе «Шарикоподшипник», им. Сталина (б. АМО), в Доме кино для работников Метростроя, в Доме советского писателя и в Доме печати. В Харькове просмотры хроники проведены на Машиностроительном заводе им. Шевченко и Аппаратно-радиаторном заводе. В своем обращении, прислом после просмотра, к тресту Союзкинохроники и его управляющему т. Иосиловичу рабочие Аппаратно-радиаторного завода пишут:

«Рабочие, работницы и ИТР Аппаратно-радиаторного завода в Харькове, собравшись на просмотр киножурналов и очерков Московской и Всеукраинской фабрик Союзкинохроники, пишут вам, руководителю армии боевых кинохроникеров, и в вашем лице ударникам и ударницам Союзкинохроники пламенный пролетарский привет к 15-летию нашей кинематографии.

Мы с колоссальным интересом смотрим короткие, но выразительные картины стройки нашего великого социалистического отечества, которые делают с успехом мастера кинохроники в суровых льдах Арктики, в знойном Туркестане, на хребтах Алтая и Памира, на великих наших стройках и в колхозных полях».

Большой юбилейный вечер в связи с 15-летием советской кинематографии проведен бригадой под руководством режиссера Украинской фабрики Союзкинохроники т. Левкова на заводе им. Рыкова в Сталино (Донбасс). Редакция заводской многотиражной газеты «Машиностроитель» выпустила специальный номер, посвященный юбилею. На страницах этой газеты рабочие завода рассказывают о той помощи, которую оказала заводу выездная редакция Союзкинохроники в дни выполнения заводом ударного заказа Днепростроя.

«Кинохроника мобилизовала нас, — пишут ударники Якубенко и Пономаренко.

Это было в 1932 г. в начале апреля. Председатель цехкома сообщил нам, что сегодня в клубе будет продемонстрирована картина о том, как строится Днепрострой.

Вечером все рабочие цеха пришли в клуб. В зале было полно народа. Мы увидели социалистический конкурс рабочих Днепростроя, представленный нам, рыковцам, за недоброкачественность изготовления мачт. То, о чем мы раньше знали по слухам, мы увидели своими глазами. Увидели, как наши мачты браковались приемщиками на Днепрострое. Картина произвела огромное впечатление.

Мы об'явили штурм. Работали день и ночь, не выходя из цеха, с тем, чтобы не сорвать пуск Днепростроя. И с честью справились с этой задачей. 10 апреля кинобригада хроники увезла с завода последнюю партию мачт для линии передачи».

«Своей критикой мы поможем нашей кинематографии создать новые фильмы, равные «Чапаеву». С помощью кино нам удастся еще скорее выполнить задачи, стоящие перед нами во второй пятилетке, особенно по качественным показателям нашей производственной программы»,—так пишут мастер **Юриков Г. И.** (производственный стаж 33 г.) и приемщик **Лотов Д. Е.** (производственный стаж 43 г.).

Р. МИЛЛИН

В. НИЛЬСЕН

ТРИ МАСТЕРА

Э. Тиссэ—А. Головня—А. Москвин

Советская кинематография еще не имеет сколько-нибудь углубленного анализа основных творческих течений. Даже в вопросах дифференциации киножанров только сейчас устанавливаются отдельные определения общего порядка, которые, однако, еще не могут считаться достаточно оформившимися. Это в большой мере затрудняет обзор творческих направлений в операторском искусстве, ибо изобразительная трактовка не может рассматриваться изолированно от темы и содержания художественной фильмы и не может быть оторвана от ее драматургической и режиссерской трактовки.

Советская кинематография, возникшая на развалинах дореволюционного русского кино, в первые годы своего существования была лишена элементарной технической базы. Несколько убогих павильонов, рассчитанных на с'емку при солнечном освещении, полуразрушенный осветительный парк, состоящий из несовершенных приборов, и допотопная с'емочная аппаратура — вот все, что получил советский кинооператор в наследство от Ханжонкова, Ермольева и Дранкова.

Еще хуже обстояло дело с «художественным наследием» дореволюционного русского кино, тяготевшим над малочисленными операторскими кадрами.

Театрально-бутафорская эклектика полутемных интерьеров, пошлейшее «фотографическое оформление» портретов любимых героев памятной «Золотой серии», нелепые композиционные законы и рецепты — все это тяжелым грузом обломков рухнуло на плечи советской кинематографии, пытавшейся освоить новую тематику с помощью позобной «художественной культуры».

Старая операторская школа, базировавшаяся на нескольких простейших композиционных принципах фотографической фиксации театральной инсценировки, оказалась несостоятельной перед лицом творческих заданий зарождавшейся революционной кинематографии.

Пассивный репродуктивизм, мертвая фиксация театральной инсценировки, отсутствие каких-либо творческих устремлений — таково лицо старой операторской школы.

Художественного фильма, даже в условном применении этого понятия, не существовало. Советская кинематография начинает свои первые шаги с новой области кино — с области хроникального фильма. Советская кинохроника, оказавшая в новых условиях громадное влияние на развитие советского операторского искусства, стала местом воспитания новых операторских кадров.

Поставленная перед задачей непосредственного отображения исторических событий революционной действительности, советская хроника требовала от оператора идейной целеустремленности, величайшей активности и творческой изобретательности, уменья приспосабливаться к любым условиям с'емки. На хроникальную работу переходят отдельные, наиболее передовые операторы старой художественной кинематографии.

Кинооператор становится постоянным спутником героических отрядов Красной армии. На передовых позициях польского фронта, в Крыму, с конницей Буденного, в тылу у чехословаков — везде мы видим оператора, активного участника военных операций, активного участника классовых боев. Этот оператор уже далек от нейтральной позиции буржуазного кинооператора, ищущего сенсационных кадров в обстановке фронта. В суровой боевой обстановке гражданской войны происходит идеологическая перестройка кинооператора, осознающего значительность роли советского кинохроникера и отчетливо понимающего свой классовый долг перед миллионными массами трудящихся, жаждущих увидеть на экране подлинные кинодокументы совершающихся событий. В процессе этой непрерывной и активной работы создается новый тип кинооператора, столь непохожий на «художника-светописи» времен Патэ и Ханжонкова. Кинохроника становится школой перестройки операторских кадров. Она вносит живое творческое содержание в омертвевшие формы старого операторского искусства и это содержание коренным образом ломает установившиеся традиции дореволюционной операторской школы.

Среди операторов-хроникеров, сыгравших большую роль с создании исторических хроникальных кинодокументов, следует, в первую очередь, отметить Э. К. Тиссэ, А. А. Левицкого, Г. В. Гибера и П. Новицкого. Творческий путь этих операторов наиболее характерен для первого периода развития советского операторского искусства. Однако, особо следует отметить Э. К. Тиссэ, так как его имя связано с крупнейшими произведениями советской кинематографии, имеющими для нас не только историческое значение.

Период работы в хронике (1918—1923 годы включительно) был плодотворным и важным для развития Э. К. Тиссэ как оператора, поскольку этот период во много предопределил особенности его дальнейшей работы.

События этих лет бросают его от разнообразных с'емок в мирной обстановке (празднества, парады, годовщины, конгрессы Коминтерна, с'емки быта, хозяйственного строительства, поездки с Калининым с поезхом им. В. И. Ленина и т. д.), к тревожной обстановке с'емок на самых разнообразных фронтах (чехословацком, польском, врангелевском, деникинском), на территориях: Латвии, Крыма, Украины, Поволжья, Сибири, Кавказа и в голодающих местностях Поволжья в 1921 году.

Уменье монтировать, уменье «монтажно» строить хроникальные сюжеты, уменье сохранить единство монтажной концепции при с'емках разнородного материала — таковы отличительные черты Э. К. Тиссэ, пришедшего после 1923 года в художественную кинематографию. Хроникальные методы работы, композиционная лаконичность и экспрессивность кадра резко отличают работу Тиссэ от работ операторов старой школы. Вступив в коллектив С. М. Эйзенштейна, Тиссэ сумел сохранить положительные качества хроникера, сочетав их с мастерством оператора-художника. Уже в «Стачке», создавшей подлинную революцию и пробившей брешь в тогда еще далеко не изжитых постановочных традициях дореволюционного кино, Тиссэ сумел изобразительно выявить черты того своеобразного направления, которое вступило в советскую кинематографию с этим фильмом.

Это направление впервые ставит перед экраном требование высокой изобразительной культуры. Оно ищет новых точек зрения, оно ищет выразительных ракурсов, оно использует наплывы и многократные экспозиции для органического выражения сценарного задания, и эти искания неразрывно связаны с именем Э. К. Тиссэ. Уход от замкнутых границ театрализованного интерьера, рассмотрение кадра, как неотделимого элемента монтажа — вот те новые черты, которые внесены в операторское искусство этим направлением.

Второй фильм Эйзенштейна—Тиссэ — «Броненосец Потемкин» является уже блестящим примером завершенного единства в творческих установках режиссера и оператора, и здесь закрепляются результаты первых творческих исканий по «Стачке».

В фильмах «Октябрь» и «Старое и новое» Э. Тиссэ впервые дает примеры использования света, как смыслового фактора композиции. Мы напомним кадры встречи Ленина у Финляндского вокзала, где лучи прожекторов работают, как органический элемент драматургического построения. Или кадры сцены у сепаратора в «Старом и новом», где освещение несет чисто смысловую сюжетную функцию.

Такое понимание роли искусственного освещения для своего времени было значительным шагом вперед, ибо с очевидностью доказывало нелепость старых законов натуралистического освещения, требовавших абсолютной логической оправданности в направлении каждого светового луча. В то же время Тиссэ вводит и новое понимание единства общей световой трактовки фильма. Он меняет приемы освещения в зависимости от смыслового и эмоционального задания каждой отдельной сцены, и это не только не нарушает композиционную цельность произведения, но, напротив,—помогает выразительному раскрытию содержания.

Еще в «Потемкине» мы видим различие так же и в оптической трактовке отдельных сцен, обусловленное чисто эмоциональной мотивировкой. Лирические сцены туманов сняты в смягченной оптической трактовке, — все остальные сцены сняты с резкой, отчетливой оптической передачей. Здесь также нет нарушения стилистической цельности, ибо стилистическое единство определяется более сложным комплексом, нежели простое единство технических приемов. Мы полагаем, что правильное понимание стиля, в отличие от понятия манеры с'емки проявляется уже в первых работах Тиссэ.

Работы Тиссэ характерны своей экспрессивностью в использовании оптически-кадровых средств. В отдельных случаях экспрессивность переходит в гротеск, и здесь проявляются своеобразные черты большого мастера, умеющего тонко ощущать сюжетную ситуацию, умеющего связывать задание каждого кадра с идейной концепцией произведения в целом.

Творчество Эдуарда Тиссэ теснейшим образом связано с творчеством С. М. Эйзенштейна. Его стремление к однозначным, лаконичным композициям, стремление к резкому выявлению характерности об'екта с'емки, к идейно насыщенному кадру, в значительной степени определяется теоретической концепцией С. М. Эйзенштейна. В коллективном сотрудничестве с ним Тиссэ находит средства выражения, органичные сценарно-режиссерскому заданию.

Тиссэ создал настоящую художественную школу в операторском искусстве. Эта школа имеет определяющее влияние не только на операторские кадры советской кинематографии, но и на передовых операторов зарубежного кино.

Другая линия развития советского операторского искусства берет свое начало в творческих устремлениях молодых операторских кадров, получивших теоретическую подготовку в Московском техникуме кинематографии и пришедших на производство в 1924—1925 году.

Это молодые операторы, воспитанные в новых условиях и в значительной мере свободные от традиций дореволюционного русского кино. С первых же дней своей работы, они заинтересовались творчески-выразительными возможностями техники операторского искусства, и пытались найти самостоятельные методы изображения, эмансипированные от композиционных канонов дореволюционного русского кино.

Продолжение статьи В. Нильсена в следующем номере.

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ПРАКТИКА

Специальное постановление правительственных инстанций об ответственности директоров предприятий и непосредственная ответственность руководителей кафедр за этот важнейший участок подготовки молодых специалистов в текущем учебном году в корне изменила методы работы.

Руководством института были заключены с кинопроизводствами договоры, по которым фабрики взяли на себя обеспечение всех поступающих практикантов конкретной производственной работой (персональное прикрепление студента к мастеру-режиссеру, оператору).

Разработанные спецкафедрами программы производственной практики обсуждались на производственных совещаниях кинофабрик. Все это создало решающий перелом.

А. К.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Друзья и товарищи выражают глубокое соболезнование ТАМАРЕ ФЕДОРОВНЕ АДЕЛЬГЕЙМ и семье покойного по поводу трагической смерти народного артиста республики РОБЕРТА ЛЬВОВИЧА АДЕЛЬГЕЙМ.

КАТЕРИНА ВИНОГРАДСКАЯ, ДЗИГА ВЕРТОВ, Вс. ПУДОВКИН, Д. МАРЬЯН, Е. ДЗИГАН, Р. ЕСИПОВА, Н. ОТТЕН, П. ФУРМАНСКИЙ, Х. ХЕРСОНСКИЙ, ГАЛИНА КРАВЧЕНКО, Г. АЛЕКСАНДРОВ, В. НИЛЬСЕН, И. КРИНКИН.

ПОПРАВКА

В № 58 (650) в редакционном примечании к выступлению Ф. Эрмлера выпало слово «неправленная». Следует читать — статья Ф. Эрмлера представляет собой сокращенную **неправленную** стенограмму его выступления в Доме кино.

Врид. ответственного редактора И. Я. КРИНКИН

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. Тел. Д 1-46-06, Д 1-46-59.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

КИНОСЕТЬ и продвижение ФИЛЬМОВ

НА III ВСЕРОССИЙСКОМ СОВЕЩАНИИ ПО КИНОФИКАЦИИ

В селах царской России не было ни одного кинотеатра, ни одной кинопередвижки. В городах, до революции, было всего **1 500** кинотеатров, а в настоящее время у нас, на территории Советского союза, **27 655** киноустановок в городах **и селах.**

До **4 тысяч** клубов имеют киноустановки. Идет кинофикация средней школы.

Достижения неоспоримы и наглядны, но они еще далеки от полного удовлетворения запросов трудящихся города и деревни.

Сеть киноустановок на селе еще недостаточна. Сельские стационары подчас плохо оборудованы и мало привлекательны. Строительство стационаров на селе шло без необходимой плановости. Поэтому работу киносети приходится заново перестраивать.

Сейчас поставлен вопрос о плановом развертывании стационаров в районных центрах. Однако основной формой кинофикации на селе еще продолжительное время останется кинопередвижка, и ей должен быть уделен максимум внимания. Кинопередвижка должна быть озвучена и поставлена на автомобиль.

Значительно ухудшает киноработу на селе плохое состояние аппаратуры, ограниченность сельского фонда фильмов и низкая квалификация киномехаников. Звуковое кино еще не проникло в деревню. Постановление правительства об озвучании 900 кинотеатров в районных центрах (530 по РСФСР) закладывает фундамент звукофикации села.

Не менее значительны задачи, стоящие перед работниками городской киносети. Городская сеть возросла в **4-5** раз против дореволюционного времени и все-таки она еще недостаточна. В РСФСР на 1 550 районных центров имеется лишь 700 районных кинотеатров. Имеются помещения — старые, тесные, мало приспособленные к культурному обслуживанию зрителя.

Работа городских кинотеатров часто проводится по шаблону. Джаз, например, заполнил все кинотеатры. Директора кинотеатров не учитывают того, что если при одном кинотеатре есть кафе с джазом и танцами, то в другом может быть симфонический оркестр, комната отдыха, изолированная от всяких шумов. Убранство в кинотеатрах подчас аляповато, безвкусно.

За последний год городские кинотеатры немало сделали для того, чтобы хорошо обслужить зрителя. Это немедленно сказалось на сборах. Несмотря на недостаточность фонда фильмов, городская сеть в 1934 г. по РСФСР дает семь миллионов рублей эксплоатационной прибыли. Правда, это лишь немногим больше половины запланированной суммы (13 млн. руб.), но значительно больше чем в 1933 г., когда была не прибыль, а около миллиона руб. убытка.

Рентабельность кино, — необходимое условие работы, особенно теперь, когда расходы по кинофикации находятся в прямой зависимости от доходов. **Но, разумеется, рентабельность не самоцель.** Она должна быть достигнута при высоком качестве обслуживания зрителя.

Об этом говорил в своем докладе начальник Управления кинофикации при СНК РСФСР **тов. Милютин.**

—Государственная монополия проката, — сказал тов. Милютин,—это **непреложный принцип, который надо осуществлять в работе.** Распыление проката по производственным трестам недопустимо. Такое положение ослабило бы регулирующую роль государства, подменило бы сознательную репертуарную политику ловкостью отдельных работников и вызвало бы нездоровую конкуренцию.

Распыление проката по местным трестам кинофикации исключило бы возможность переброски фильмов из области в область, породило бы игнорирование интересов нетрестированной сети. Распыленная киносеть будет выступать неорганизованно перед производством.

Подчиненный управлению кинофикации трест Росснабфильм преимущественное снабжение трестированной сети практически понимает, как снабжение ее всякой ненужной ему завалью и хламом. Пример — появление на экранах крупнейших кинотеатров столицы заграничных ветхих фильмов вроде «На берегах Гудзона». Тов. Милютин, касаясь вопросов преимущественного снабжения, говорил так:

— Преимущественное снабжение трестированной сети фильмами не означает исключительного снабжения. Мы обязаны заботиться о снабжении клубной, красноармейской, школьной сети. Необходимо изучить вопрос об очередности снабжения различных установок на селе художественными фильмами. Фильмы раньше всех получат трестированные передвижки передовых районов. Во вторую очередь — трестированные передвижки остальных районов и нетрестированные стационарные установки.

Серьезное возражение вызвало предложение не снабжать художественными фильмами нетрестированные передвижки (ибо на 13 тыс. передвижек есть 6 200 копий художественных фильм), а снабжать их фильмами в зависимости от характера установки (учебно-школьные — школе и т. п.).

Свой доклад тов. Милютин заключил сообщением о ряде новых правительственных мероприятий по кинофикации.

Прекращаются бесплатные сеансы в клубах.

Отменяется льготный прокатный тариф.

Цены на билеты киносеансов в клубе в основном приравниваются к ценам соответствующего трестированного кинотеатра.

Для подготовки кинотехников открывается второй в РСФСР кинотехникум в Воронеже. Намечается открытие кинотехникума в Сибири.

В докладе о состоянии сельской сети тов. **Скворцов,** зав. отделом киносети, указал, что убыток вызван в основном сельскими стационарами. Передвижная сельская сеть, бывшая убыточной во многих областях и районах, уже в этом году стала прибыльной.

Только потому, что далеко не все районы РСФСР регулярно обслуживаются кино, затраты населения на эту культурную потребность ничтожны. В Курской области за полгода каждый активный член населения тратит на кино 20 копеек. Есть районы, в которых одна передвижка приходится на 20 тысяч жителей.

Выступившие на совещании делегаты указали на то, что передвижная сеть значительно изношена и требует обновления.

Работа с кинопередвижкой протекает в самых неблагоприятных условиях. Например, в маршруте 20 пунктов (киномеханик Лисицын Ивановской области). Из них только 10 имеют помещения вместимостью на 100—150 человек максимум. Остальные помещения — это красные уголки, колхозные конторы (крошечные комнаты 5-6 кв. метров). Зрители набивают эти комнатушки до отказа и в такой неимоверной тесноте смотрят фильм. И смотрят не сидя, а стоя.

Убыточность сельского стационара — следствие его неблагоустроенности. Грязь, темнота, протекающая крыша, неотопленное помещение, колченогие скамьи — таков «уют», даваемый сельским стационаром.

Делегатами совещания были заслушаны доклады: **«Задачи и план фильснабжения», «Подготовка кадров» и «Строительство и работа городской сети».**

Работы совещания заснятъ Союзкинохроникой.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

На Всероссийском совещании по кинофикации с приветствием от имени Совета Народных Комиссаров РСФСР выступил заместитель председателя СНК РСФСР тов. Рыскулов.

Отметив рост и успехи советского кино и внимание, уделяемое ему партией и правительством, тов. Рыскулов дал конкретные указания по ряду вопросов кинофикации страны.

Делегаты встретили и проводили тов. Рыскулова бурными аплодисментами, перешедшими в овацию.

От имени Общества старых большевиков совещание приветствовал тов. **ЛЯДОВ.**

Дом кино

Васильевская, 13.
Тел. Д-1-46-06
и Д-1-46-59.

План работы с 22—25 декабря 1934 г.

22 ДЕКАБРЯ

Конференц-зал

Юбилейная сессия НИС ВГИК, посвященная 15-летию советской кинематографии. Начало в 7 часов вечера.

Большой зал.

2-й просмотр из цикла «Основные этапы развития советской художественной фильмы».

Начало в 10 ч. 30 мин. вечера.

Дежурный член правления Пырьев И. А.

23 ДЕКАБРЯ.

Конференц-зал.

Юбилейная сессия НИС ВГИК, посвященная 15-летию советской кинематографии. Начало в 7 часов вечера.

Большой зал.

3-й просмотр из цикла «Основные этапы развития советской художественной фильмы». Начало в 10 часов вечера.

Большой зал.

Вечер отдыха для членов Дома кино и их семей.

Начало в 12 часов ночи.

Дежурный член правления—Марьянов Г. Б.

24 ДЕКАБРЯ.

Конференц-зал.

Юбилейная сессия НИС ВГИК, посвященная 15-летию советской кинематографии.

Начало утреннего заседания в 12 час. дня.

Начало вечернего заседания в 7 час. вечера.

Большой зал.

4-й просмотр из цикла «Основные этапы развития советской художественной фильмы».

Начало в 10 часов вечера.

Дежурный член правления—Лебедев Н. В.

25 ДЕКАБРЯ.

Конференц-зал

Юбилейная сессия НИС ВГИК. Начало в 7 часов вечера.

5-й просмотр из цикла «Основные этапы развития советской художественной фильмы».

Тамара Адельгейм с глубокой скорбью извещает о смерти народного артиста Республики

Роберта Львовича АДЕЛЬГЕИМ

последовавшей в ночь на 19 декабря.

Тюмл. Главлита В—81656.

Типография газеты «За индустриализацию». Москва, Цветной бульвар, 30.